

# Ausente con aviso

## ¿Qué es la música afroargentina?\*

Norberto Pablo Cirio

A juzgar por la literatura musicológica argentina, y en concordancia con el pensamiento académico en general, parece innecesario hablar de música afroargentina en tiempo presente, por lo que sería más atinado que el título de este artículo estuviera en pasado. Sin embargo, recientes avances en la cuestión obligan a reconocer su vigencia, a sopesar su incidencia y, como sucede con los nuevos aportes, a repensar los términos clasificatorios pertinentes a fin de hacerle lugar en el nuevo *pool* de conocimiento. Dada la ausencia de una tradición musicológica local en clave afro, como sucede en otros países de América con afrodescendientes, en este artículo deseo ensayar una definición de esta música, reflexionando si le cabe el apelativo de popular, tradicional o simplemente afro y qué grado de incidencia y relevancia tiene respecto a la sociedad mayor y a las otras músicas del país.

Actualmente, la población de ascendencia afro en nuestro país puede dividirse en cuatro grupos. En cadena cronológica son: 1) Los descendientes de los negros esclavizados durante la época colonial y la abolición de ese sistema de explotación, en 1861; 2) Los inmigrantes de Cabo Verde arribados en el contexto general de las inmigraciones masivas a fines del siglo XIX y, fundamentalmente, a comienzos del XX; 3) Las diversas inmigraciones de afrodescendientes de otros países de América como Uruguay y Perú, a partir de las últimas décadas del siglo XX; y 4) Los inmigrantes negroafricanos actuales, arribados desde los '90 fundamentalmente desde Senegal, Gambia y Nigeria. El foco de mi investigación se centra, de manera exclusiva, en el primer grupo, definido émicamente en el ámbito porteño como “los históricos”.

La búsqueda de la delimitación conceptual de esta música redundará en un mejor posicionamiento de nuestras coordenadas académicas, haciendo lugar a una cultura hasta ahora considerada intrascendente y dada por desaparecida hace más de un siglo en la sociedad mayor. Para tratar la cuestión me valdré de tres estudios de caso abordados en mi

investigación sobre la música afroargentina, iniciada en 1991: las prácticas musicales en el culto a san Baltazar, la música de los afrodescendientes en la ciudad de Santa Fe y la de los afrodescendientes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores.

### Estado de la no-cuestión

Luego de unas palabras preliminares, suele plantearse el estado de la cuestión, pero dada la particular anomia de conocimiento del tema a tratar, creo más sugerente plantearlo primero por la negativa. Ello lo hago porque el lector deseoso de conocer sobre este tema estimará elemental comenzar su búsqueda en la literatura musicológica nacional. Lo que podemos llamar con cierta autoridad el canon o, más prosaicamente, el *top ten* de la bibliografía disciplinar comprende las voces "Argentina" del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Ruiz, Goyena, Illari *et al.*, 2000: 636-663) y del *The New Grove Dictionary of Music Online* (Béhague y Ruiz, 2003); los libros *Las danzas populares argentinas* (Vega, 1986), *Música tradicional argentina : Aborigen - criolla* (Locatelli de Pέργamo, Goyena, Job de Brusa, *et al.*, 2000), *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina* (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena, 1993), *Historia de la música en la Argentina* (Gesualdo, 1961), *Panorama de la música popular argentina* (Vega, 1944); los artículos *La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX* y *La música argentina en el siglo XX* (Plesch y Huseby, 1999a y b, respectivamente); los LP *Las canciones folklóricas argentinas* (Jacovella, 1988); y el multimedia *Antología del tango rioplatense Vol. 1* (Novati, 1980). Este corpus compendia el saber más completo respecto a la música del país. Conformar un recurso inapreciable constituido tras largas décadas por buena parte de los mejores investigadores en cada área<sup>1</sup>.

Una vez que el lector haya revisado este corpus, ¿qué idea tendrá de la música afroargentina? Advertirá que en algunos textos la información es breve, generalizada y estereotipada, mientras que en otros sencillamente no existe y ni siquiera se explicitan las razones de tal omisión. De este modo, las conclusiones a las que arriba pueden resumirse en 6 ítems: 1) que desde la época colonial hasta la caída de Rosas en la batalla de Caseros, en 1852, los negros conformaron buena parte de la población, sobre todo en Buenos Aires; 2) que el candombe era su música característica, danza que hacían al son de tambores y era mal vista por los blancos; 3) que algunos sobresalieron allende sus tradiciones musicales ancestrales, trabajando como músicos y compositores en la sociedad blanca; 4) que tuvieron cierta -aunque improbadamente- incidencia en la génesis del tango e, incluso, muchos de los compositores y músicos de ese género fueron negros; 5) que incursionaron con cierto éxito

---

<sup>1</sup> Cabe destacar que la mitad de estos trabajos son ediciones del más antiguo centro de América Latina, el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (ver Bibliografía).

en la payada; por último, en lo que todos los trabajos parecen cerrar filas, que 6) tras la caída de Rosas y, fundamentalmente, desde fines del siglo XIX desaparecieron por completo de manera abrupta, acarreado hacia el olvido todas sus manifestaciones musicales y no dejaron huella alguna en otras músicas.

Descartando tres trabajos (Locatelli de Pέργamo, Goyena, Job de Brusa, *et al.*, 2000; Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena, 1993; Jacovella, 1988), pues el tema no es siquiera planteado, analicemos la *Antología del tango rioplatense* y la voz "Argentina" del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Elijo el primero por representar la esfuerzo más acabado por clausurar el antecedente afro del tango. El segundo, porque brinda un conocimiento actualizado sobre la música de nuestro país y por el prestigio del diccionario en el que se halla. Debo señalar que mis comentarios sobre esta voz serán extensibles a la del *The New Grove Dictionary of Music Online* (Béhague y Ruiz, 2003) ya que es una versión resumida y hasta con algunas copias textuales de la voz en español, además de que Ruiz incurrió en el plagio al omitir a los autores de los apartados que tradujo (Bosquet, 2006).

Desde su publicación, la *Antología...* fue elogiada por su rigor científico y por ser (incluso hasta el presente) la única específicamente musicológica que se ocupó del tango. Sin embargo, por lo menos en lo que la cuestión afro concierne, dicho rigor debe ser impugnado. En el afán por obliterar la influencia negra los autores expresan que "Hemos querido poner de manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente *africano*" (p. 2). Consecuentes con tal objetivo, validaron su argumentación sólo con fuentes producidas por blancos, vale decir la sociedad dominante. Omitiendo voluntariamente todo aquello que podría limitar su plan, despreciaron la propia voz de los negros, tanto la de su frondosa hemerografía, con cerca de 15 periódicos durante el período tratado (Solomianski, 2003; Platero, 2004), como la de los afrodescendientes que aún practican su música y poseen su versión de la historia, llegando así al pálido (valga el adjetivo) dictamen de que "No hay mucho que decir de los *tangos de negros*" (p. 4). También se advierte el uso sesgado y, por ende, tendencioso, de la bibliografía. Por ejemplo, al dar cuenta del proceso gestacional de la milonga citan al clásico libro de Lynch (1883), pero prescinden de su afirmación de que la misma fue creada por los compadritos porteños "como una burla á los bailes que dan los negros en sus *sitios*. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*" (Lynch, 1925: 36). También hubieran ahorrado lamentaciones respecto a la escasez de fuentes sobre la antigua coreografía del tango de haber citado el conocido artículo del diario *Crítica* publicado en 1913, "El tango, su evolución y su historia", que alguien firmó con el seudónimo *Viejo tanguero*. Entre otros aspectos, contiene una minuciosa descripción de cómo los negros bailaban el tango antes de que comience a bailarse enlazado.

Pasamos ahora a la voz "Argentina". Al dar cuenta de las características generales

del país, dice: “Su bajo índice demográfico, aunque algo fluctuante a lo largo de su historia, sumado al desprecio de las capacidades de indígenas y criollos, han sido los motores de una constante y generosa política inmigratoria” (p. 636). Obviando a los negros, los autores reducen a dos los troncos poblacionales del país, por lo que ni siquiera se destinó un apartado a ellos, aunque sea en la parte histórica. En todo caso, deberían figurar, al igual que los indígenas, como víctimas.

Las etnias indígenas constituyen aproximadamente el 1% del total de la población, cifra resultante de una política de exterminio y marginación de casi cinco siglos, y de algunos factores estructurantes antiguos. En lo que respecta a la población negra, que en el presente es ínfima, cabe mencionar que su ingreso se produce a fines del s. XVI, con la llegada a Buenos Aires de contingentes de esclavos. Dos siglos después, negros, mulatos y zambo conformaron el 10% del total poblacional; su participación en las guerras por la independencia será el principio de su fin en territorio argentino (p. 636).

Si consideramos que el 1% es también un porcentaje ínfimo, que la música aborigen ocupe casi seis carillas y dos ilustraciones (¡incluso más que a la mayoría poblacional, los criollos, con sólo dos carillas y media y ninguna ilustración!), habla de cómo resultó menos importante guardar la proporción cuanti y cualitativa de las diferentes músicas del país, que ocupar los espacios de acuerdo a los intereses temáticos de los autores de la voz. Nada dicen los autores si esa población ínfima de afrodescendientes practica una música que reconocen como propia. También demuestran desconocimiento respecto a otros factores incidentales en la disminución de ese grupo, muy posteriores por cierto a la guerra de la independencia (la Guerra del Paraguay, 1864-1870, y la peste amarilla que asoló Buenos Aires en 1871)<sup>2</sup> y, lo que es más, menoscaba su volumen poblacional, que estadísticamente ahora se estima en el 5% del total del país (Stubbs y Reyes, 2006), o sea cinco veces más que la aborigen, ocupando ésta, de confirmarse tal pronóstico en el Censo 2010, en la ínfima. En el punto 2, “*El patrimonio rural tradicional criollo*”, leemos:

la influencia africana, que a través del comercio de esclavos fijó importantes aportes a la música tradicional en distintos países de América, en territorio argentino apenas pudo hacer notar su presencia en algunos sectores del Río de la Plata y sólo hasta finales del s. XIX (p. 644).

Un tópico reiterado: existió una discreta población negra (al parecer sólo en Buenos Aires), la sociedad mayor fue refractaria de su cultura y todo se terminó a fines del siglo XIX. Aunque así hubiera sido, ni siquiera se explicita en qué se hizo notar, pues algo tan elemental como la mención a su danza característica, el candombe, no es mencionada. En el punto II, “La música académica. 1. *Epoca* [sic] *colonial*. 1.1 *La música urbana hasta ca. 1750*”, di-

---

<sup>2</sup> Bosquet (2006: 12) también realiza una crítica a esta presentación simplista de los factores incidentales de su disminución.

ce: "Se registran los nombres de unos pocos organistas (generalmente sacerdotes hasta la segunda mitad del S. XVIII y luego esclavos). Se ignora cuál fue su formación y su repertorio" (p. 647). Habida cuenta de la intrascendencia de los negros en la música argentina, la mención de esclavos como organistas confunde al lector pues no se da un marco explicativo. Si se hubiera deseado dar cuenta de las procedencias étnicas de los compositores y músicos no-blancos, hubiera sido interesante que también se dé cuenta de la negritud de Remigio Navarro y Demetrio Rivero en el ambiente académico del siglo XIX (p. 649), de Rosendo Mendizábal en el mundo tanguero de comienzos del siglo XX (p. 656) y de Oscar Alemán en el jazz siglo XX (p. 660), que son nombrados sin más. Respecto a la primera etapa del tango, o sea hasta ca. 1920, obvia el factor incidental negro y sólo se dice que "Los orígenes no han podido ser precisados con exactitud. Una serie de elementos convergentes se asocia con su gestación" (p. 656). Su exclusión para estos autores es espejo de la poca relevancia que tiene para el pensamiento académico y el imaginario argentino en general. En un artículo de esta envergadura, en el que se hizo mucho esfuerzo para poner al día muchos conocimientos y crear otros sobre los que nunca se había escrito, dicho esfuerzo no pareció necesario al momento de dar cuenta de la música de raíz afro, pues la cuestión se resolvió repitiendo a pie juntillas lo que todos venían afirmando con menos pruebas que estereotipadas certezas de escritorio. En todo caso, más prudente hubiera sido decir que sobre la música afroargentina y su influencia aún no se efectuaron estudios y que, aunque se la considera desaparecida, es probable que los descendientes de aquellos esclavos aún mantengan tradiciones musicales propias. De este modo habrían dado fe de su profesión científica al aplicar a todos los temas igual rigor y no se abriría la sospecha sobre las conclusiones arribadas. Con todo, desaprovecharon la oportunidad que daba el editor del *Diccionario...* de introducir mejoras vía *e-mail* hasta último momento, desconsiderando trabajos para ese entonces editados y con los que se podría haber dado un panorama actualizado (Reid Andrews, 1980; Cámara, 1991; Frigerio, 1993; Cirio y Rey, 1997).

### Estado de la cuestión

Sobre el tema existe una bibliografía variada: notas periodísticas (Vega, 1932a y b; 1936a y b), artículos de difusión masiva (Acosta, 1967), libros que fueron vanguardia pero hoy en buena parte han sido superados (Álvarez, 1908; Carámbula, 1952 y 1966; Lanuza, 1946; Ortiz Oderigo, 1969, 1974 y 1985; Roldán, 1992; Rossi, 1958), artículos de investigación vigentes (Frigerio, 1993, Ratier, 1977; Rodríguez Molas, 1957 y 1958; Natale, 1984) y un par de ejemplos musicales en CD (Cámara, 1991). En otros artículos (Cirio, 2003a y b) di cuenta de este material, por lo que sólo citaré los dos ítems que considero más importantes: 1) el libro *Los afroargentinos de Buenos Aires*, del historiador británico Reid Andrews (1980),

traza una línea divisora en el abordaje científico del tema, pues jalona un cambio de paradigma respecto a la manera de enfocar la cuestión desde parámetros *aggiornados*, aunque cuando da cuenta de los aspectos musicales (Capítulo 9, *Los afroargentinos en las artes*), incurre en algunos errores por basarse en fuentes de segunda mano y por desconocer cuestiones propias de la especificidad musicológica; y 2) no fue sino hasta 1993 cuando Frigerio publica su artículo *El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada*, que el enfoque hasta entonces exclusivamente histórico comenzó a enriquecerse con la perspectiva antropológica, ya que comienza a realizar trabajos de campo con afroargentinos. Este enfoque, si bien hoy resulta básico, no les pareció pertinente a los investigadores anteriores a Reid Andrews, pues no sólo se valieron de bibliografía propia del candombe montevideano (casi siempre sin siquiera explicitarlo) sino que desestimaron hacer etnografía entre la población afro local. Ello nacía de la presunción de que no había diferencias entre las prácticas musicales de los negros de ambas orillas del Río de la Plata y de que, como lo que interesaba era el fenómeno en el pasado, cuando “era puro”, resultaba irrelevante documentarlo en su forma “degenerada” contemporánea, resultando superfluo cualquier saber o recuerdo de los afroargentinos de entonces. Esto último cifraba su certeza en la virtual desaparición de esa población, por lo que la azarosa supervivencia de su música en los azarosos supervivientes no podía aportar nada relevante ni, en adjetivación de la época, auténtico.

### La perspectiva nativa

Como vimos, recién con Frigerio (1993) el estudio de la música afroargentina comenzó a enriquecerse con la consideración de las fuentes vivas. Este acercamiento es mucho más que una opción metodológica. Habida cuenta la extrema asimetría relacional entre ambos grupos, implica reconocer su presencia en la arena ciudadana nacional, abriendo la investigación al diálogo intercultural. La resultante es la optimización de la búsqueda de conocimiento, pues la documentación histórica comenzó a sopesarse con un enfoque antropológico sui generis en el que la entrevista, la observación y la observación participante, entre otras técnicas de trabajo de campo, constituyen óptimos vehículos para dar cuenta de la perspectiva nativa. Claro que este enfoque tiene sus costos, sobre todo para la sociedad blanca, la siempre dominante en el juego de la construcción del país, la poseedora y administradora del capital monetario y simbólico con lo que se labra, entre otras cuestiones, la historia y las representaciones de la argentinidad. Reconocer la contemporaneidad de afrodescendientes implica el deber satisfacer explicaciones sobre las relaciones de desigualdad y explotación y, lo que es más, implica la apertura a un juego discursivo en el que la propia voz nativa podrá, acaso por primera vez, contar su versión de la historia, y con ello -como sucedió con otras contadas por los conquistadores- el *establishment* deberá escuchar y

obrar en consecuencia. Aquí haré lugar a la perspectiva nativa respecto a las prácticas musicales que consideran propias, dejando para otro trabajo aquellas que tienen probada incidencia afro (como el tango y la payada), las que los negros han participado sin ser propias (como la música académica y el jazz), y las que apenas se abrigan indicios sobre la incidencia afro (algunas danzas criollas como el malambo y la chacarera). El motivo de este recorte estriba en que todas estas nombradas ya no son cultivadas por los afrodescendientes ni, como es de suponer, sus aportes han sido reconocidos. Como toda investigación en curso, lo que pueda decir será provisorio. Dado que apenas he trabajado en algunas localidades de algunas provincias, lo de "argentina" para esta música debe entenderse como parte de una totalidad aún desconocida<sup>3</sup>. El detenimiento descriptivo de algunas cuestiones, que por momentos podrá resultar fatigoso, debe entenderse por el desconocimiento académico de prácticamente todo lo expuesto y porque estas descripciones constituirán la base empírica sobre la que trazaré la definición de música afroargentina.

*Las prácticas musicales afro en el culto a san Baltazar (Corrientes, noreste de Santa Fe y este del Chaco y Formosa)*

Este culto celebra su día el 6 de enero, aunque se entronca menos con la fiesta católica de la Epifanía del Señor o "Santos Reyes", que con la advocación al tercero de esa terna regia, Baltazar. Esta bifurcación devocional (Cirio y Rey, 1997; Cirio, 2000-2002) comenzó en la Cofradía de San Baltazar y Ánimas (1772-1856), creada en Buenos Aires por el clero para instituir en la fe católica a los negros esclavizados, además de servir como sitio de deculturación y herramienta de dominación. Lejos de enculturarlos, los cofrades pronto introdujeron patrones devocionales propios, como venerar al santo a través de la música y la danza. Numerosos documentos de época dan cuenta de los pleitos que por ese motivo se desataban entre los negros y el capellán. Prueba de que ellos tuvieron éxito en la mantención de sus prácticas ancestrales es que están vigentes en el culto litoraleño (Cirio, 2000 y 2002a)<sup>4</sup>. A diferencia del de la Cofradía, el actual se desenvuelve básicamente en capillas o altares familiares y entre criollos. Este cambio a nivel etnicitario es más aparente que real, ya que el eje gravitacional del mismo continúa siendo la negritud. Ello se manifiesta en el saber nativo de que la génesis de esa devoción fue el contexto afroargentino, en las

---

<sup>3</sup> Al momento de redacción de este artículo, mis trabajos de campo comprendieron la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; las provincias de Buenos Aires (Chascomús, General Madariaga, Moreno, San Antonio de Padua, Villa Celina y Wilde); Chaco (Barranqueras, Lapachito y Resistencia), Corrientes (Arroyo Vega, Bella Vista, Chavarría, Concepción, Corrientes, Cruz de los Milagros, Curuzú Cuatiá, El Batel -Dto. Goya-, El Batel -Dto. San Roque-, El Chañaral, Empedrado, Esquina, Felipe Yofre, Goya, Ibicuy, Ifran, Lavalle, Manuel Derqui, Mariano I. Loza, Mercedes, Pago de los Deseos, Parada Coco, Paso López, Peruggorria, Saladas, San Lorenzo, San Roque, Santa Lucía y Yataity Calle); Formosa (Clorinda); y Santa Fe (El Sombrerito, Las Garcitas, Las Garzas, Las Toscas, San Antonio de Obligado, Santa Fe, Villa Guillermina y Villa Ocampo).

<sup>4</sup> Aún no está claro el proceso por el cual apareció el culto en esta zona, ya que no hay indicios históricos que lo testimonien ni lazos probados con la antigua cofradía porteña (ver Cirio, 2000 y 2002).




**Foto 1.** “Bombo” y guitarras, instrumentos que intervienen en la charanda o zemba. Empedrado (Dto. Empedrado, Corrientes), enero de 1994. Foto: Pablo Cirio.

reflexiones que les suscita los rasgos fenotípicos del santo y de algunos fieles con ascendencia afro, y porque el modo máspreciado de festejar el día del santo es con música y danza, estimando a las de matriz afro como epítomes religiosos de la negritud. Si bien el modo devocional por excelencia es la música y el baile, cada capilla es autárquica respecto a cuáles realiza, lo que genera una amplia gama de variabilidad performativa. No pudiendo dar cuenta de todas, entre las prácticas de matriz afro vigentes durante el contexto del ciclo festivo del santo (25 de diciembre al 6 de enero) trataré: la danza de la charanda o zemba; el baile del candombe; el toque de música criolla con tambora; y, el baile de los cambara'angá.

La *charanda* o *zemba*: se da sólo en la localidad correntina de Empedrado. Es una danza religiosa que se hace para agradecer y/o solicitar favores al santo, para que su espíritu “baje” a su imagen y para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Para esta última finalidad basta la ejecución musical. La coreografía actual se realiza con parejas enlazadas independientes, integradas por una mujer y un hombre que se colocan uno al lado del otro tomados entre sí de la cintura y van describiendo círculos en cuatro pasos para luego volver de igual forma sobre lo andado. Toman pequeños trazos rectos y es casi imposible que las parejas no se choquen entre sí ya que no hay sincronización más allá de cada una. También, realizando los mismos pasos, se baila de a tres (un hombre al centro y dos mujeres a sus costados), o en grupo (hombres y mujeres intercalados). Cuando se hace para agradecer o solicitar un milagro para un hijo pequeño, éste suele ser llevado en brazos. La ejecución musical es vocal-instrumental. La parte vocal se compone de siete cantos cuya externación es semi-independiente uno de otro. Ellos son: **Mango-**



**Mango, No quiero caricias, Gallo cantor, La charanda, Carpincho no tiene gente, Yacaré marimbote y Cambá San Lorenzo** (las que están en negrita están vigentes). Las letras son breves, en español, con algunos vocablos en guaraní y otros de origen y significado dudoso o desconocido. En general no poseen metro fijo ni rima. En la parte instrumental intervienen una o dos guitarras, un triángulo y un “bombo” ambipercusivo, los que invariable e ininterrumpidamente acompañan el canto con una única célula binaria . La ejecución comienza con el parche chico del “bombo”, al que inmediatamente se suman el parche grande, el triángulo y la/s guitarra/s. El conjunto instrumental realiza un ciclo de ocho compases de *ostinato* y en el noveno (debido a que ningún canto es tético) comienza el canto por una o varias voces, siempre al unísono. Todos los cantos se encuentran en modo mayor, en 4 x 8, y sus líneas melódicas describen una curva que, a rasgos generales, comienza alto y desciende paulatina pero constantemente hasta finalizar en la tónica. Es de resaltar el “bombo” en cuanto a su vinculación con lo afro (foto 1). Es el único membranófono en la música tradicional de nuestro país que se percute con las manos y su único ejemplar es el de Empedrado. Mide 1,13 metros de largo, está realizado en una sola pieza de tronco ahuecado de forma tronco-cónica abarrilada y sus dos bocas se hallan cubiertas con parches de perro o chivo, sin pelo. Cada parche está sujeto al cuerpo por un aro de metal y corre entre ellos una soga en zigzag. Para su ejecución se lo coloca sobre una tarima de madera de unos 80 cm de alto y dos hombres se sientan a horcajadas sobre él, percutiendo un parche cada uno (Cirio, 2000, 2002b y 2003a). En los ejemplos 1 y 2 se transcriben dos de los siete cantos de la *charanda* o *zemba*.

El *candombe*: es tenido como la danza emblemática del culto, ya que los devotos afirman que san Baltazar es aficionado al mismo. Se practica en cuatro localidades correntinas: Corrientes, Saladas, Pago de los Deseos y Anguá. El de Corrientes tiene lugar en el barrio Cambá Cuá, un tradicional barrio céntrico tradicionalmente asociado a los negros, aunque desde hace décadas tanto su fisonomía como su población antigua se ha desdibujado, homogeneizándose al resto de la urbe. Este *candombe* es una reconstrucción libre del que se hacía hasta mediados del siglo XX por lo menos en cuatro capillas barriales (la de las familias Abad, Bedoya, Ferragud y Carballo) y el afroporteño de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas. Tiene lugar sólo en la capilla de los Caballero, creada en 1997 y que año a año van moldeando una forma devocional propia. Lo bailan los dos hijos adolescentes del matrimonio Caballero (un hombre y una mujer), con la ocasional participación de alguna pareja más, preparada para tal fin. La parte musical es realizada por cerca de una decena de tambores del templo africanista más antiguo de la ciudad, a la sazón situado en el mismo barrio, dirigido por su fundador, *Baba* Antonio de Sangó, desde 1988. Sobre la base de toque

♩ = 100

Ya lle - ga, el dí - a  
cha - ran - da,  
que llo - ran - do es - toy  
cha - ran - da,  
Ya lle - ga, el dí - a  
cha - ran - da,  
que llo - ran - do es - toy  
cha - ran - da.

**Ejemplo 1.** *La charanda* (canto 4º de la *charanda* o *zamba*)<sup>5</sup>. **Informante y modo de externación:** Rufino Wenceslao Pérez (78 años de edad), canto. **Datos del registro:** Registrado por Norberto Pablo Cirio<sup>6</sup>, Empedrado (Dto. Empedrado, Corrientes), 6 enero de 1992.

Ya llega el día, / *charanda*, / que llorando estoy, / *charanda*, / ya llega el día, / *charanda*, / que llorando estoy, / *charanda*.

de tambores con las manos, cantan algunos candombes compuestos entre los Caballero y Tony. El baile tiene ocasión a las 0 hora del 6 de enero para recibir el día del santo con su música y, por lo reciente de su creación, aún no posee una coreografía estable, una música instituida ni un lugar para realizarlo, aunque siempre es al aire libre, bien en la puerta de la casa de los Caballero, en la del tempo Africanista o en el Parque Cambá Cuá. Los atuendos buscan emular los de la población negra colonial: todos con ropa blanca, los tamboreros con pantalón y camisa, los bailarines descalzos y con pañuelos en la cabeza, con pantalón y torso desnudo el hombre, pollera acampanada y blusa la mujer. El ejemplo 3 transcribe uno de los candombes que los Caballero interpretan en su fiesta.

<sup>5</sup> Cuando no se consigna autor, se entiende que la obra es anónima.

<sup>6</sup> De aquí en más, NPC.

♩ = 100

Car - pin - cho no tie - ne gen - te,  
 pa - só rí - o Co - rrien - te.  
 ¡Yo - ro - roi, yo - ro - roi!,  
 pa - só rí - o Co - rrien - te.  
 Tum - ba i güé, ca - í a ca - no - a,  
 tum - ba i güé, ca - í a ca - no - a.

**Ejemplo 2.** *Carpincho no tiene gente* (canto 5º de la *charanda* o *zemba*). **Informante y modo de externación:** Rufino Wenceslao Pérez (79 años de edad), canto. **Datos del registro:** Registrado por NPC, Empedrado (Dto. Empedrado, Corrientes), 5 de enero de 1993.

Carpincho no tiene gente, / pasó río Corriente. / ¡Yororoi, yororoi!, / pasó río Corriente. / Tumba i güé, caí a canoa, / tumba i güé, caí a canoa.

El candombe de Saladas se realiza en la capilla de los Hernández, junto al pericón (que no trataré aquí por estar fuera de la incidencia afro), como danza devocional. Como el candombe de Corrientes, y a diferencia de las demás danzas vigentes en el culto, reviste características de espectáculo pues lo realiza un elenco estable que comienza a ensayar unos meses antes de la fiesta y porque su elaborada coreografía coarta la participación espontánea. Se baila desde mediados de los '60 cuando los Hernández, inspirados en el *chamamé Cambá Cuá*, de Osvaldo Sosa Cordero, les pareció oportuno incluirlo. El que danzan es una compleja *performance* que dura, en promedio, 50 minutos. Los bailarines (unas 20 parejas) visten ropas inspiradas en lo que estiman propio de los antiguos afroargentinos (todos descalzos, los hombres con pantalones blancos hasta la rodilla y camisas rojas desabrochadas y anudadas en la parte inferior, las mujeres con pollera roja, blusa amarilla y pañuelo con lunares en la cabeza). La música es ejecutada en vivo por un acordeón, una o

♩ = 105

Can - dom - be, can - dom - be,

can - dom - be del Cam - bá Cuá,

Es - ta - mos a seis de e - ne - ro

pa - ra can - tar y bai - lar

a san Bal - ta - zar. zar.

Fin

**Ejemplo 3.** *Candombe para san Baltazar* o *Candombe del Cambá Cuá* (candombe de Antonio “Tony” Cortez y Gabriela Caballero en 1993). **Informante y modo de externación:** Gabriela Caballero, canto. **Datos del registro:** Registrado por NPC, Corrientes (Dto. Capital, Corrientes), 9 de enero de 1996.

Candombe, candombe, / candombe del Cambá Cuá, /  
 candombe, candombe, / candombe del Cambá Cuá. /  
 Estamos a seis de enero / para cantar y bailar / a san  
 Baltazar. (bis) /// Candombe, candombe, / candombe de  
 Baltazar, / candombe, candombe, / el rey Baltazar. ///  
 Este es tu barrio, tu barrio, / el Cambá Cuá, / san Balta-  
 zar. (bis)

dos guitarras y un bombo de comparsa. Un bastonero es el encargado de dirigir, mediante el toque de un silbato, las evoluciones de la danza. Desde hace dos décadas la obra interpretada es el candombe de proyección folclórica *Candombe para José* (letra y música de Roberto Ternán), en versión instrumental. Desde mediados de los '90 este espectáculo religioso es representado por el mismo elenco en las fiestas de las capillas de las vecinas localidades de Pago de los Deseos y Anguá (Cirio, 2003b y 2007a).

El toque de música con tambora: es, quizá, la práctica de matriz afro más singular del culto. Existe en Corrientes y, por referencias de informantes, en otras el nordeste de Santa Fe y este del Chaco y Formosa, cerca de una docena de capillas donde el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia se ejecuta obligatoriamente con tambora. Su singularidad reposa en que, si bien estas danzas son consideradas criollas o populares, la temporal inclusión de este instrumento las torna a una estética sonora que los cultores consideran afro. Su denominación *emic* es *tambora*, en femenino, cuando los informantes se expresan en guaraní, y *tambor*, en masculino, cuando se expresan en español. Se trata de un membranófono de golpe directo, con cuerpo tubular cilíndrico y dos parches independientes cuyas ataduras

son correas confeccionadas con tientos del mismo cuero. No presenta aparato especial de tensión y sus medidas aproximadas son 35 cm de alto y 30 cm de diámetro. Su cuerpo está confeccionado con una serie de duelas de madera atadas por su interior con alambre a dos aros de hierro. Estos aros vienen a conformar el tamaño de sus bocas, son internos y constituyen el soporte del instrumento. Las duelas (que son listones de cajones de verdulería) sólo están adosadas, quedando entre cada una un pequeño intersticio de luz. Los parches no sólo cubren las dos bocas del instrumento, sino que retoban parcialmente su cuerpo y están sujetos entre sí por tientos en forma de V. Es ejecutada por una sola persona, quien se la cuelga al hombro con una correa y percute sólo uno de sus parches con dos baquetas de madera. En la textura sonora de los conjuntos que integra sobresale asumiendo el rol de instrumento principal, pues los actores afirman que es “la voz del santo, el símbolo de lo africano”. A diferencia del común de los instrumentos de percusión en los conjuntos musicales, no se limita a *acompañar* sino que es *acompañada* por los demás. El hecho de que forme parte de la instrumentación de los géneros danzarios que se ejecutan para san Baltazar, es algo fuera de lo común en la música tradicional litoraleña, dado que su instrumentación estándar no contempla instrumentos percusivos. Los actores diferencian a la tambora del resto de los instrumentos de la región al otorgarle un uso y espacio consagrado; primero, porque su empleo religioso la ciñe propia y exclusivamente a las *performances* del culto (procesión, baile durante la fiesta y procesión en cualquier momento del año) y, segundo, porque al estimarla como objeto del culto se la guarda en la capilla, muchas veces en el altar mismo. Su sonido simboliza la presencia del santo en la fiesta, tiñendo de sentido religioso a sus *performances* musicales (Cirio y Rey, s/a).

El baile de los *cambara'angá*: se realiza en cuatro capillas del sudoeste correntino: El Batel (Dto. Goya), Ifran; Yataity Calle y Cruz de los Milagros y, según referencias de terceros, en Mercedes (Corrientes) y General Obligado (Santa Fe). Son devotos del santo que en cumplimiento de favores realizados a ellos o a sus familiares, para el ciclo festivo visten trajes ceremoniales que ocultan su identidad. Su presencia conforma un resorte lúdico clave en la fiesta, pues su deber es animarla con gritos y peleas pantomímicas, incitar a los concurrentes al baile danzando solos, entre ellos y/o armando parejas, así como ayudar en los menesteres necesarios para el decurso de la celebración. No tienen un baile o una música propia, su deber es bailar mientras haya música, sea *chamamé*, “valseado” o cumbia, los tres géneros danzarios de las capillas donde están presentes. Sus movimientos son histriónicos, les está prohibido ingerir bebidas alcohólicas y hablar con las damas. Según sus dotes musicales, también participan en los conjuntos de *chamamé* que se forman *ad hoc*. Durante la procesión algunos montan a caballo y simulan luchas ecuestres con jinetes no enmascarados, donde siempre éstos resultan perseguidos y alcanzados. Este rol es



**Foto 2.** Dos *cambára'angá* niños en la capilla de la familia Perichón. El Batel (Dto. Goya, Corrientes), enero de 2000. Foto: Pablo Cirio.

preponderantemente masculino y por lo general participan jóvenes y niños. Para adquirir tal condición, los postulantes deben participar en un rito de pasaje -“El nombramiento”- al inicio del ciclo festivo, es decir el primer día de la Novena. *Cambara'angá* es voz guaraní. Este idioma dispone de dos palabras para “negro”, *jhü* para objetos, y *cambá* para personas; *ra'angá*, por su parte, es “imagen, sombra, figura, careta”. Según los informantes, *cambara'angá* puede traducirse como “disfrazado de negro” o “negro de mentira”. Más allá de su traducción, lo importante es que subraya el carácter no real del disfrazado, enfatizando su cualidad de simulador. El atuendo consiste en máscara de cabeza, capa, delantal y polainas, con predominio de los colores rojo y amarillo. Todas las prendas están atiborradas de apliques de diverso tipo: lentejuelas, juguetes de plástico, adornos de Navidad, espejitos, afeitadoras descartables, relojes de juguete, pequeñas luces accionadas a pila, etc (foto 2). Para las peleas pantomímicas usan revólveres de cebita y boleadoras de lana, cuchillos y espadas de madera. Dada la importancia del ocultamiento de su identidad, también falsean la voz y niegan sus nombres, debiéndoseles llamar sólo *cambara'angá*, *cambacito*, *cambá* o, más raramente, payaso. Son ante todo actores alegres, aunque su hilaridad no desplaza la manifiesta violencia de sus peleas pantomímicas (Cirio, 2003a y c).



**Foto 3.** Comparsa “Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos”. Al centro, sobre el caballo, su director, Demetrio Acosta, conocido como “El negro Arigós”. Santa Fe (Dto. La Capital, Santa Fe), ca. 1930. Foto: anónimo.

### La música afro en la ciudad de Santa Fe

La vida de los afrosantafecinos se articula, básicamente, en torno a la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana, una ONG fundada por el matrimonio compuesto por Lucía Molina y Mario López, de esa comunidad, el 21 de marzo de 1988. Su política de trabajo es tanto puertas adentro del grupo como puertas afuera. Desempeña una amplia labor cultural y de contención social, posee una biblioteca especializada, imparte cursos temáticos y brinda asesoramiento jurídico por cuestiones de discriminación y racismo. Tanto Mario como Lucía son regularmente invitados a disertar en eventos académicos nacionales e internacionales afines a la temática, una vez a la semana emiten el programa “Indoafroamérica. Un programa por el derecho de las minorías” por LRA 14 AM 540 Radio Nacional, y destinan un esfuerzo importante por difundir sus actividades vía la prensa, en pos de la visibilidad de la temática y de lograr una mayor concientización de la raíz afro. Una de las recientes actividades en que la Casa se involucró fue asesorar e instrumentar la implantación de la *Prueba Piloto de Afrodescendientes*, efectuada del 6 al 13 en abril de 2005 por la Universidad Nacional Tres de Febrero, con el apoyo técnico del INDEC y la financiación del Banco Mundial. Aunque excede al interés de este escrito cabe destacar que la Casa, como su nombre lo indica, también se ocupa de los grupos aborígenes santafecinos en particular (los *mocoví*) y argentinos en general.

La vida musical actual de la comunidad afrosantafecina es pequeña y pueden



**Foto 4.** Dos afrosantafecinos: Lucía “Lucy” Dominga Molina, Presidenta de la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana, y Juan Carlos Rodríguez, ex integrante de la Comparsa “Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos”. Santa Fe (Dto. La Capital, Santa Fe), abril de 2006. Foto: Pablo Cirio.

discernirse tres cauces. Por una parte, la Casa desarrolla un trabajo de investigación en pos de recuperar la tradición candombera local, vigente por lo menos hasta 1950, último año en que participó de los carnavales la comparsa “Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos”, creada y dirigida por el paranaense Demetrio Acosta, conocido como “El negro Arigós” (foto 3). Estaba formada básicamente por negros, llegó a contar con 200 integrantes y era tal su calidad musical y danzaria que sistemáticamente ganó todos los primer premio durante su medio siglo de actividad (López, s/a). En este plan ya conocen, a través de fuentes secas y vivas, cerca de una docena de canciones de su repertorio, lamentablemente la mayoría sin la parte musical. El ejemplo 4 es el canto de entrada de dicha comparsa.

En el segundo cauce se hallan los dos hijos varones (adolescentes al 2006) del matrimonio López-Molina y otros cogeneracionales. Ellos están aprendiendo a tocar candombe, tanto el porteño como el montevideano, gracias a diversos contactos con grupos profesionales en Montevideo y en Buenos Aires, además de la ocasional visita de algunos grupos porteños que es aprovechada a través de la realización de cursos y talleres.

Finalmente, algunos adolescentes afrosantafecinos participan del *hip hop*, movimiento surgido a comienzos de los '70 entre afroneoyorquinos, hoy expandido a gran parte del mundo y que tiene al *rap* como género musical propio. En concordancia con la estética fuertemente crítica e impugnadora del *rap*, las obras creadas por estos jóvenes versan sobre la problemática afro local. El siguiente ejemplo no lo recogí en contexto etnográfico sino que se trata de una breve grabación casera de un ensayo del dúo Latin King, formado hacia 2002 y disuelto un par de años después. Lo incluyo pues constituye un testimonio ejemplificador de la (re)asunción del abolengo negro por parte de estos adolescentes. Se trata de



♩ = 105

So - mos los Ne - gros San - ta - fe - ci - nos,  
 que a - quí ve - ni - mos a sa - lu - dar  
 en es - te her - mo - so dí - a del car - na - val.

**Ejemplo 4.** *Somos los Negros Santafecinos* (canto de entrada de la comparsa "Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos"). **Informante y modo de externación:** Juan Fructuoso Leiva Martínez Punilla (99 años de edad), canto. **Datos del registro:** Registrado por NPC, Santa Fe (Dto. La Capital, Santa Fe), 3 de mayo de 2006 (Viaje INM 194).

Somos los Negros Santafecinos, / que aquí venimos a  
 saludar / en este hermoso día del carnaval.

una *performance* que es súbitamente interrumpida porque el cantante se equivoca en la improvisación (marcado con la línea punteada). La segunda sección es el reinicio o continuación de la obra. A los fines analíticos, transcribo sólo la letra.

Improvisación neg[r]a, / improvi-  
 sación neg[r]a, / ¡ye, eh!... / Por  
 mis venas / corre la sangre ne-  
 gra. / África presente en mis ven-  
 nas, / presente latente, / sigo lu-  
 chando pa'l frente, / sí, aunque  
 ti... / ah, aunque a ti... / no te...  
 ///

Contactos terrenales, aquí, /  
 representando en sit cheq,  
 ¡eh!, / Santa Fe, / represento  
 hip hop nous, / represento,  
 ¡hey!, / en el son del hip hop, /  
 un, dos, tres, / sonando en mi  
 corazón. / Llevo en mi color /  
 la piel que representa / la his-  
 toria de aquí, / ¡hey, África! /  
 Un, dos, tres, / rumbo para  
 arriba, / aunque ti, ¡hey!, / otra  
 vez se va para ti, ¡jeh!

**Ejemplo 5.** *Hip hop del dúo Latin King.* **Informante y modo de externación:** Dúo Latin King: Gastón Peralta (ca. 25 años de edad), canto y Cristian "Chavo" Micucci (ca. 25 años de edad), *scratching*. **Datos del registro:** Grabación de un ensayo por Mario "Marito" López en 2003. Santa Fe (Dto. La Capital, Santa Fe).

### La música afro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires y las localidades bonaerenses aledañas es conocida como Gran Buenos Aires. Se trata de una extensa y populosa zona, eje gravitacional de buena parte del país y sede del gobierno federal en la que habita, desde el comienzo



**Foto 5.** Escena de candombe porteño en el subsuelo de la Casa Suiza, durante el esplendor del Shimmy Club. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, marzo de 1962. Foto: anónimo.

mismo de la colonización española<sup>7</sup>, uno de los enclaves afro más antiguos. Además de este antecedente, si algo se sabe de los afroargentinos proviene, básicamente, de aquí aunque, paradójicamente, es dónde más se niega su contemporaneidad y donde el proceso de invisibilización caló con más fuerza en el imaginario colectivo. En la actualidad es un grupo pequeño, tiene fuerte cohesión interna que, sumada a su interés por ocultar a la sociedad envolvente sus rasgos distintivos ha generado resultados opuestos: por un lado, reforzó el discurso blanquista sobre su desaparición pero, por el otro, los ayudó preservar tradiciones vernáculas que, de haber sido mayor su grado de apertura, quizá hubieran desaparecido<sup>8</sup>.

En la vida de este grupo la música desempeña un rol destacado. Hasta aproximadamente 1978 desempeñaba un activo rol el Shimmy Club, una entidad fundada en 1882 por un afroporteño llamado Alfredo Núñez, cuya finalidad era organizar bailes (foto 5). Si bien eran públicos, estaban fuertemente orientados a integrantes de la comunidad. El Shimmy Club no disponía de un espacio propio sino que, de acuerdo sus disponibilidades económicas, alquilaba el salón de El Fantasio, del Club de Cerveceros y, sobre todo, el de la céntrica Casa Suiza. Los bailes se hacían en ciertas fechas del año, siendo las ocho noches de carnaval las más esperadas. Cuando tenían lugar en la Casa Suiza existían dos pistas,

---

<sup>7</sup> La población afro en esta zona del Río de la Plata antecede, paradójicamente, a la primera fundación de Buenos Aires (1536), ya que el otorgamiento del primer permiso real para el comercio de esclavos data de 1534 (Reid Andrews, 1989: 31).

<sup>8</sup> Esta particularidad es, hasta donde conozco, propia de los afroporteños, ya que en los grupos afro del resto del país con que he tratado no hallé esta barrera que, debo comentar, resulto especialmente infranqueable al comienzo de mi trato con ellos.

en el salón de la planta baja se bailaba tango, jazz y tropical, y en el subsuelo candombe y rumba abierta. Si bien ambas pistas funcionaban a un tiempo, la del subsuelo incrementaba su concurrencia cuando las orquestas de la planta baja hacían sus intervalos (que duraban unos 45 minutos). Lo que diferenciaba a la pista grande de la del subsuelo era que, mientras en la primera actuaban orquestas especialmente contratadas, en la segunda la ejecución musical era espontánea, por los propios concurrentes de la comunidad. Otra diferenciación, esta vez de clase, es que a la pista grande mayoritariamente concurrían aquellas personas pertenecientes a los sectores medios y medios-alto del grupo (émicamente, “negros usted”), mientras que a la pista del subsuelo los de los sectores medio y bajo (émicamente, “negros che”). Desde el cese de actividades del Club, el candombe y la rumba abierta quedó circunscripto al ámbito endogrupal. Así, eventos sociales como cumpleaños, casamientos y -siguiendo tradiciones afro- velorios, continúan siendo espacios propicios para su práctica.

Si bien el candombe es, por antonomasia, la música vernácula entre los afroporteños, estos reconocen como propios a otros géneros. Ordenado su repertorio vigente desde una perspectiva cronológica, obtuve cuatro grupos que denominé, tentativamente y sólo a los fines analíticos: *ancestral africano*; *tradicional afroporteño*; *tradicionalizaciones modernas*; y *contemporáneo afroporteño* (Cirio, 2007b). Sucintamente, sus características son:

*Ancestral africano*. Se trata del repertorio más antiguo. Los informantes coinciden en vincularlo al período esclavista en la Argentina o, inclusive, que son cantos gestados en África. Sus rasgos: pie binario, ámbito reducido, frecuente aparición del principio responsorial e interpretación a *capella*. Los textos son más bien breves y están en lenguas africanas, desconocidas por los cultores. Excepto el de alguna palabra aislada, también desconocen el significado de los textos, por lo que sólo se cantan de acuerdo a una fonética comunalmente consensuada. Según estudios comparativos que efectué con trabajos de otros investigadores (Pessoa de Castro, 1980; Megenney, 2006), la empleada es el *kikongo*, lengua de la rama *bantú*. Sus funciones originales también suelen desconocerse, aunque los informantes creen que estos cantos estaban asociados a prácticas religiosas afro como “bailar el santo”, esto es entrar en un estado alterado de conciencia a través de la danza. El ejemplo 6 es una canción infantil. La informante recordó que era para un juego con piedritas que dos niños iban rotando de posición en el suelo (similar al tinenti o payana), siendo el pulso de la melodía la indicación del *tempo* para moverlas.

*Tradicional afroporteño*. Todas las obras de este repertorio fueron clasificadas por sus cultores como candombe. Los textos están en español y, ocasionalmente, con alguna palabra afro. Están estructurados en cuartetos octosilábicos con rima consonante, aunque no es extraño que tengan otros metros y versificación libre. Las temáticas recurrentes son la amatoria y la lúdica, en tono jocoso y cándido. Las obras son breves y suelen externarse en

$\bullet = 93$   
 A - la mi - ó kro - dre - ia tri - ni - kan,  
 ti - ka mu - se - ta ni - mi - ka man - ti,  
 lu uá sa - ta ni - ka man - tin,  
 lu uá sa - ta ni - ka man - tin lu.

**Ejemplo 6.** *Ala mió krodreia trinikan* (canción infantil). **Informante y modo de externación:** María Elena Aliendo (72 años de edad), canto. **Datos del registro:** Registrado por NPC, Paso del Rey (Pdo. Moreno, Buenos Aires), 13 de septiembre de 2006.

Ala mió krodreia trinikan, / tika museta nimika manti, / lu  
 ua sata nika mantin, / lu ua sata nika mantin lu.

encadenamientos *ad hoc*. Melóricamente acusan gran parecido con la milonga y el tango de la Guardia Vieja, lo que invita a repensar las génesis de esos bailes (ver *infra*). Así, la célula  $\text{♪ ♪ ♪ ♪}$ , o sus variantes, condiciona en gran medida el discurso melódico. Tanto in-

formantes como académicos adjetivan a este candombe como “porteño”, para diferenciarlo de su homólogo montevideano. Ya vimos como hasta el artículo de Frigerio (1993), para los investigadores de la música afroargentina el cultivado a ambos márgenes del Plata constituían un todo indiferenciado. El avance en la cuestión permite afirmar que aunque se trate de un mismo género, son varias sus diferencias. Comparado con el montevideano, el *tempo* del porteño es más lento -lo que demanda figuras coreográficas cadenciosas-, los tambores siempre son tocados con ambas manos (no con palo y mano, como es lo más común en el montevideano), sus esquemas rítmicos son téticos, entre los bailarines no existe ningún tipo de personificación, como sí en el oriental en las figuras de mamá vieja y gramillero, entre otras. Por último, es tanto una práctica instrumental como vocal-instrumental, mientras que el oriental es sólo instrumental. La parte vocal suele estructurarse como un diálogo entre dos personas. Así sucede en el del ejemplo 7 que, para su comprensión, he consignado en la primera columna la secuencia en que se desarrolla el diálogo que, en este caso, es entre un hombre y una mujer.

*Tradicionalizaciones modernas.* Son obras que estuvieron de moda y la comunidad afroporteña las conoció a través de los medios masivos de comunicación. El proceso de



**Foto 6.** Dos mujeres afrodescendientes de Buenos Aires: Élide Juana Obella (izq.) y María Elena Lamadrid, (der.). Paso del Rey (Pdo. Moreno, Buenos Aires), septiembre de 2006. Foto: Pablo Cirio.

tradicionalización se activó al sentirse identificados con ellas porque el autor era afroamericano, porque el texto versaba sobre lo negro y/o porque musicalmente sintieron empatía. Por ejemplo *El chipi chipi*, del conjunto porteño Los Tururú Sereneiders, composiciones que versan sobre la negritud del correntino Osvaldo Sosa Cordero, la rumba *Ay Mamá Inés*, del cubano Eliseo Grenet y popularizada por su compatriota “Bola de Nieve”, entre otras, son las cultivadas. Dada la diversidad de fuentes, este repertorio acusa un fuerte eclecticismo formal y estilístico, aunque en líneas generales se trata de obras de pie binario, silábicas y melodiosas, ideal para ser cantadas en grupo -siempre al unísono- y acompañadas con tambores. Respecto a las obras bailables, las estrategias de tradicionalización empleada son resituirla como rumba abierta, un género danzario de *tempo* más vivo que el candombe que se baila en pareja suelta y es especialmente cultivado por los jóvenes afroporteños.

*Contemporáneo afroporteño.* Está integrado sólo por canciones, sus textos están en español en patrones poéticos españoles o con versificación libre y sin rima. Son de creación reciente (del 2000 en adelante), acusan fuerte carácter autoreferencial, reivindicatorio de lo afroargentino e, inclusive, crítico de la sociedad blanca. Poseen una amplia libertad tanto rítmica como melódica, lo que coarta su externación en grupo, excepto en el estribillo (cuando lo hay) pues por su función, es más sencillo. El Ejemplo 8 es una canción compuesta por Juan Pablo Suaqué, un afrodescendiente nacido en Misiones pero que se crió en Buenos Aires porque fue adoptado por una familia blanca. Desde 2007 coordina el grupo musical Bakongo, compuesto íntegramente por afroargentinos. Esta canción integra su repertorio y fue compuesta por él en el verano de 2006 en un viaje de vacaciones a su pueblo natal, de

♩ = 95

¡Fran - cis - ca!

¿Se - ñor?

Ven - ga us - ted pa - - - ra a - cá,

yo quie - ro que us - ted me dí - ga.

¿Qué? An - te to - do la ver - dad.

Yo por sus o - jos quie - ro te - ner

pa - sio - nes bue - nas que re - cor - dar.

¡Es - tá us - ted lo - co, tío Juan Jo - sé,

qué as - pi - ra cio - nes quie - re te - ner!

Mí - re un mo - men - to, a su al - re - de - dor,

o - jos que in - di - can no sé lo qué,

mi - re, más cuán - to mi - re,

¡va - mos a bai - lar!

Bai - le - mos to - dos jun - ti - tos

al son de es - te lín - do rit - mo,

mi - rá que la vi - da es cor - ta y

trae mu - chos de - sen - ga - ños.

**Ejemplo 7. ¡Francisca!** (candombe). **Informante y modo de externación:** María Elena Aliendo (72 años de edad), canto. **Datos del registro:** Registrado por NPC, Paso del Rey (Pdo. Moreno, Buenos Aires), 13 de septiembre de 2006.

Él	- ¡Francisca!
Ella	- ¿Señor?
Él	- Venga usted para acá, / yo quiero que usted me diga.
Ella	- ¿Qué?
Él	- Ante todo la verdad. / Yo por sus ojos quiero tener / pasiones buenas que recordar.
Ella	- ¡Está usted loco, tío Juan José, qué aspiraciones quiere tener!
Él	- Mire un momento a su alrededor, / ojos que indican no sé lo qué, / mire, más cuánto mire, / ¡vamos a bailar!
Dúo	<i>Ballemos todos juntitos / al son de este lindo ritmo, / mirá que la vida es corta / y trae muchos desengaños.</i>
Él	- Yo por sus ojos quiero tener / pasiones buenas que recordar.
Ella	- ¡Está usted loco, tío Juan José, / qué aspiraciones quiere tener!
Él	- Mire un momento a tu alrededor, / ojos que indican no sé lo qué, / mire más cuanto mire, / ¡vamos a bailar!
Dúo	<i>Ballemos todos juntitos... etc.</i>

ahí el alto contenido autoreferencial.

### La obliteración de lo negro en el discurso hegemónico

En el imaginario popular y, lo que es más peligroso y cuestionable, en el imaginario científico, las dos adjetivaciones a las que pueden resumirse su conocimiento sobre los afroargentinos y su cultura es infertilidad e intrascendencia. Infertilidad como grupo biológico, ya que no pudieron reproducirse y por ello desaparecieron o se diluyeron en la sociedad mayor a través de la miscegenación. Infertilidad como grupo cultural, pues *todo* su patrimonio desapareció *para siempre* conforme su desaparición física. Infertilidad porque no pudieron influir *en ninguna medida* de la sociedad mayor (o, lo que es lo mismo, esta ha sido refractaria de sus saberes). Intrascendencia porque no han contribuido *en nada* a la cultura nacional. Intrascendencia porque *nada* de lo que fueron reunió méritos para pasar a integrar las representaciones colectivas de la argentinidad. Intrascendencia porque el capital simbólico argentino rechaza de plano toda asunción extraeuropea en su construcción. Citaré dos ejemplos -disímiles tanto por sus autores como por el ámbito en que se movían- que ilustran estas aseveraciones. Mas dicha disimilitud queda subsumida a un tipo esencial: son emergentes discursivos del imaginario blanco. El padre de la musicología argentina, Carlos Vega, con su contundente prosa expresó sobre la música afroargentina que “todo se fue para siempre cuando los ojos sin luz del último negro auténtico clausuraron la visión envejecida y remota de los panoramas africanos. Ese día dejó de existir el Africa en el Plata” (Vega, 1932b). Una breve nota titulada “Inmigración selectiva” publicada por el diario porteño *Clarín* durante la última dictadura militar, dice:

Al abordar el problema migratorio, el general **Harguindeguy** dijo que era necesario crear condiciones atractivas para captar los contingentes migratorios africanos, aunque de cuño europeo, **“siempre y cuando pretendamos seguir siendo uno de los tres países más blancos del mundo”**. Preguntó si podríamos abandonar la pretensión de seguir siendo **“un país blanco”** que es **“una gran ventaja en calidad humana, que tenemos incluso sobre las naciones industrializadas”** y aceptar “lo que sí está disponible, que son **contingentes masivos migratorios de raza amarilla”**. **Insistió en que se mantiene la política destinada a “favorecer la inmigración blanca”**. (Anónimo, 1978)<sup>9</sup>.

No me extenderé en estas citas más que para recordar que si el último párrafo de la segunda pretendemos justificarlo dentro del pensamiento militar de entonces, lejos estamos de conocer nuestra Constitución Nacional, cuyo Artículo 25 brega por fomentar la inmigración europea y se mantiene incólume desde 1853. Por si quedan dudas de que sendas citas fueron seleccionadas tendenciosamente, ofrezco otras dos, esta vez propias del ámbito académico, contemporáneas y, lo que es más sugestivo, de investigadores interesados en la cultura afroargentina. En el Editorial del último número de la revista *Todo es Historia* dedicado al tema (Nº 393, abril de 2000), su Director expresa:

En nuestro país, ya se sabe, los negros fueron desapareciendo. El por qué, es una pregunta que se reitera constantemente y a la que algunos artículos de la presente edición de *Todo es Historia* pretende responder. [...]. Los negros ya no están, pero su impronta ha quedado y forma parte de nuestra realidad actual aunque muchas veces no se le reconozca, voluntaria o involuntariamente. (Luna, 2000: 6-7).

El arquitecto Schávelzon, especialista en arqueología urbana que ha hecho importantes contribuciones en su campo por establecer que la cultura afro sí ha dejado restos materiales sensibles de estudio, finaliza su libro sobre el tema diciendo: “Las diásporas, todas ellas, nunca tuvieron un final feliz. La gran diáspora africana en el continente aún no lo ha tenido; en la Argentina ni siquiera tiene la opción de llegar a tenerlo: simplemente, ya no existe” (Schávelzon, 2003: 171). Yendo a nuestro campo, cuando se pregunta a musicólogos locales sobre la música afroargentina, con acabado conocimiento suelen expedirse brevemente con frases como “Ah, sí... no hay nada”, “En la época colonial hubo, sí... pero hoy no... si no hay más negros”, o se crispan amargamente con un “¡De ninguna manera!”, cuando se toca el tema de su incidencia en el tango, como si el aboengo de (ahora) nuestra música nacional tuviera una mancha congénita. En realidad, la coincidencia en la negativa no hace sino alertarnos sobre una reiterada sensación de desprecio, ninguneo y subvaloración sobre un tema que nadie sabe pero todos aciertan en repetir, a pie juntillas, aquel falso certificado de defunción que, de manera demasiado rápida y demasiado superficial se comenzó a expedir ya desde la Generación del 80 sobre la desaparición biológica y cultural de los afroargentinos. Por lo visto, resulta más fácil suscribir a ello que pensar por sí mismo qué

---

<sup>9</sup> Las negritas corresponden al original.



♩ = 90

Es - pí - ri - tu del mon - te,  
 pro - té - ge - nos. nos.  
 U - na sa - ra - cu - ra  
 a mi me en - se - ñó  
 que el mon - te da vi - da  
 al co - ra - zón. zón.  
 En tie - rra mi - sio - ne - ra  
 a - pren - dí yo  
 que lo que el rí - o da  
 no se vuel - ve ja - más. más.  
 Soy hom - bre de rí - o,  
 del mon - te mi tam - bor,  
 mi voz es ca - pu - llo  
 de mi co - ra - zón. zón.

**Ejemplo 8. *Espíritu del monte* (zemba). Informante y modo de externación:**  
 Juan Pablo Suaqué (28 años de edad), canto. **Datos del registro:** Registrado  
 por NPC, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 16 de marzo de 2007.

Espíritu del monte, / protégenos.(bis) /// Una saracura / a mi me enseñó (bis)  
 /// que el monte da vida / al corazón. (bis) /// Espíritu del monte, / protégenos.  
 (bis) /// En tierra misionera / aprendí yo (bis) /// que lo que el río da / no se  
 vuelve jamás. (bis) /// Espíritu del monte, / protégenos.(bis) /// Soy hombre de  
 río, / del monte mi tambor, (bis) / mi voz es capullo / de mi corazón. (bis) ///  
 Espíritu del monte, / protégenos.(bis) ///

ha pasado o, más humildemente, decir que sobre el tema poco se sabe y todo es probable. Más que probable -a la luz del material etnográfico expuesto-, es posible; más que posible, real. Aquí están, siempre estuvieron y con ellos su música. Creo pertinente reforzar mi idea con un poema de la afrosantafecina Lucía Molina, Presidenta de la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana, pues lo resume con más bellas y viscerales palabras<sup>10</sup>:

### **Ser afrodescendiente**

Llegaron, porque los trajeron  
de prepo nomás,  
arrancados de sus pagos.

Se afincaron como pudieron  
se quedaron y siguieron...  
se callaron hasta mimetizarse.

Pero... dicen que África sigue al  
negro a donde vaya.  
Mamá África se rehace,  
en cada célula y se reproduce para  
no morir.

Así, generaciones tras  
generaciones,  
denotan su paso,  
a pesar del blanqueamiento.

El silencio fue... y se transformó  
en un grito ahogado.  
hasta que al liberarse pueda decir:

¡Aquí nos trajeron!  
¡aquí nos quedamos!  
¡y ahora... AQUÍ ESTAMOS  
luchando por nuestros derechos!

Con el actual estado de la cuestión, ya no es sostenible ni permisible ninguna argumentación que desplace a lo afroargentino del presente. Aportes de las ciencias exactas (Stubbs y Reyes, 2006), biológicas (Carnese, Avena, Goicoechea *et al.*, 2001 y 2006), humanistas (Reid Andrews, 1980; Cámara, 1991; Frigerio, 1993; Solomianski, 2003), y de otras disciplinas como la arqueología (Schávelzon, 2003), sitúan bajo coordenadas de contemporaneidad a un grupo que se reconoce afrodescendiente y posee una cultura propia y distintiva la cual integra, define y participa en una identidad mayor que convenimos denominar argentina. Quisieron tapar el sol con una mano y no pudieron. He aquí la tercera raíz.

### *Hacia una definición de la música afroargentina*

Debido a intereses corporativos por un proyecto de país que tomó a Europa como vector de progreso y digno ejemplo a imitar, se falseó nuestra historia inhibiendo a vastos

---

<sup>10</sup> Las mayúsculas corresponden al original.

sectores poblacionales -entre ellos el negro- y su cultura a través de distintas operaciones discursivas y simbólicas no exentas de violencia. Basándome en el material etnográfico expuesto, es mi interés retomar la búsqueda de aquellos orígenes y modos en que llegó a nuestro territorio la música de los negros africanos esclavizados y cómo ha perdurado hasta el presente. Para ello trataré, en primer lugar, qué apelativo sería más atinado conferirle. En segundo lugar, ensayaré una posible definición de esta nueva (*sic*) música que llegó al presente de manera casi inadvertida para el cuerpo de especialistas en el tema. Por último, expondré cómo su lectura en clave antropológica puede enriquecer el nuevo pool de conocimiento logrado.

Considerando la cuatripartición clasificatoria más usual para la música Argentina: aborígen, tradicional o folclórica, popular (mal adjetivada *urbana*, como si en el ámbito rural no se cultivara y reprodujera) y académica, advertimos que la falta de unidad de criterio le resta rigor científico. La famosa clasificación de Borges, *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, es un buen ejemplo ficcional de cómo la ausencia de un criterio nominativo fagocita menos la lógica que el caos. Clasificaciones de nuestra música más racionales, como la propuesta por Vega (1944), no ha logrado quórum siquiera entre los musicológicos. Para con las cuatro categorías vigentes, si bien los factores básicos creación, distribución y consumo inciden formativamente en todas, se advierte que la categoría aborígen reposa, básicamente, sobre la pertenencia étnica del individuo, cuya ancestralidad trasciende al descubrimiento de América. En el caso de la segunda, la tradicional o folclórica, el foco está en el proceso mediante el cual la música se crea y distribuye, adjudicándose al protagonismo étnico que le es propio -el grupo criollo- una gravitación secundaria. Para la música popular el *quid* radica en su consumo o receptividad, siendo la cualidad de masiva, básica. Por último, para la música académica la delimitación es su tratamiento compositivo en el que la palabra *complejidad* no es inocente (igual que *simplicidad* en las otras categorías). Ese tratamiento, sumado a un contexto social de circulación básicamente elitesco, otorga relumbre existencial a esta música, acomodándola en el marco hegemónico (a diferencia del subalterno conferido a las otras categorías). Así, por más tecnicismo compositivo que revista la obra de Piazzolla, difícilmente pueda ser conceptuada -tanto por los académicos como por el público- como académica. De modo similar, más allá de que Gabino Ezeiza haya sido afrodescendiente, difícilmente su producción pueda ser vista como música afroargentina<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Para sumar incongruencias a un sistema lógico como debe ser el clasificatorio, es cuestionable que en el ámbito musicológico aún siga en vigencia la categorización de etnográfico para lo aborígen. Por lo menos así lo atestigua el título de la publicación más completa al presente sobre organología argentina (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena, 1993). En la época de su primera edición (1980), el término aún era plausible en el marco fenomenológico en que la musicología nacional se movía, pero ya para su segunda edición, trece años más tarde, resultaba anacrónica, máxime teniendo en cuenta que ésta se trató de una edición "corregida y aumentada" a través de la *relectura crítica* de la original (p. 3).

La búsqueda de las definiciones sobre qué hablamos cuando hablamos de música aborigen, tradicional o folclórica, popular y académica del país sólo arrojó resultado positivo (aunque parcial, pues sólo las tres primeras estaban conceptuadas), en la citada voz “Argentina” (Ruiz, Goyena, Illari *et al.*, 2000). El patrimonio aborigen es el

conjunto de expresiones e instrumentos musicales de las etnias que alcanzaron el s. XX conservando sus instituciones fundamentales -en especial, su lengua y su religión- y las descritas en los siglos precedentes en las diversas fuentes escritas, referidas a etnias extintas que responden a esa misma caracterización (p. 638).

La música folclórica o tradicional la constituida

por el conjunto de expresiones e instrumentos musicales de tradición oral del campesinado culturalmente mestizo [...]. Analizados sus elementos constitutivos de forma integrada -música, letra de las canciones, instrumentos, coreografía-, revelan en muy diversa medida el mestizaje europeo-americano, con excepción de algún repertorio de instrumentos prehispánicos (p. 638).

Y la popular urbana (*sic*)

una amplísima gama de expresiones musicales que tienen por común denominador una serie de elementos que la diferencian tanto de la música de tradición oral como de la música académica. La referencia urbana de esta categoría hace mención a que el ámbito de producción y dispersión, con las particularidades que ello implica, son los centros densamente poblados. Esto conlleva la identificación fehaciente del autor del hecho musical, sea éste un músico de educación formal o intuitiva, y la propagación hacia el seno de la comunidad a través de canales específicos, relacionados por lo general con los medios de comunicación (p. 655).

Vistas estas consideraciones y anomalías clasificatorias, el panorama en el cual debe insertarse lo que convengo en denominar música afroargentina resulta problemático. Dado que este no es el espacio para un debate epistemológico sobre las categorías estas clasificatorias mayor al dado, me atenderé a las establecidas, pues es cierto que están ya arraigadas y hay cierto consenso sobre sus contenidos. De ellas quedan eliminadas, por razones obvias, la aborigen y la académica. Entonces ¿es música popular?, ¿es música tradicional o folclórica? Creo que no. No es popular porque no es practicada masivamente ni su distribución para el consumo se opera mediante los medios masivos de comunicación ni la industria discográfica. Tampoco es tradicional o folclórica, habida cuenta de que el nacimiento y construcción de esta categoría fue el contexto demarcatorio de nuestro estado-nación y sus bienes patrimoniales, contexto en el cual todo lo afro fue puntualmente excluido. Creo que es, sencillamente, música afro, con la adjetivación de argentina. De este modo, se alinea con las grandes divisiones clasificatorias vigentes en otros países americanos con población afrodescendiente y que reconocen como propia y sui géneris una música afro local, aparte de las otras categorías mencionadas.

Cuba fue pionera en conceptualizar a una música propia con el rango de afro. Si bien fue en 1847 cuando Antonio de Veitia empleó por primera vez el término afrocubano, no fue sino hasta 1906 cuando Fernando Ortiz la significó en su acepción actual en *Los negros brujos*. Su significación “evitaba los riesgos de emplear voces de acepciones prejuiciadas y expresaba con exactitud la dualidad de los fenómenos originarios que se pretendía estudiar” (Ortiz, 1906, en Vinueza González, 1999: 84) porque

[h]asta ese momento no se había realizado un análisis objetivo y verdaderamente científico de los complejos procesos de interrelación etnocultural, esencialmente hispanoaficana, que dieron origen a la identidad nacional cubana [...]. Ortiz identificó como afrocubanos todos aquellos comportamientos que demostrasen directa o indirectamente la presencia de lo africano en la cultura del pueblo cubano, teniendo en cuenta la composición multiétnica de la población africana asentada desde el s. XVII, las condiciones objetivas y subjetivas de su integración sociocultural y etnoracial al medio cubano y los resultados culturales concretos de ese proceso de integración (Vinueza González, 1999: 84).

Tentativamente defino, pues, a la música afroargentina como el conjunto de saberes y prácticas musicales que, sean cultivados por los descendientes de aquellos africanos esclavizados o por otros grupos del país, como los criollos, contiene elementos concretos y/o estructurales que permiten asociarlos -con relativo grado de certeza- a los propios de los sistemas musicales del denominado Atlántico Negro.


El concepto de Atlántico Negro fue propuesto por el sociólogo británico Paul Gilroy (1993) para especificar, en el marco general de los estudios atlantistas (Armitage, 2004), la triangulación comercial que Europa efectuó con África y América entre los siglos XVI y XIX, y que desangró al África subsahariana en unos 60.000.000 de habitantes. Este comercio tuvo a la esclavitud como eje dinámico y reconfiguró de manera total la historia de la conquista, colonización y explotación de América. Para Gilroy, el Atlántico constituyó el crisol formador de la criollización, el mestizaje y la hibridación americana, catalizando configuraciones socioculturales sui géneris, cuya perdurabilidad continúa. En ese marco es posible establecer la africanía de ciertas prácticas culturales vigentes en América menos por sus rasgos concretos en sí, que por lo que él denomina a *changing same*, o sea “un complejo cultural que varía con el tiempo, pero que demuestra continuidades históricas reales que son relevantes para la construcción de identidades relacionales” (Gilroy, 1993, en Frigerio, 2000: 33).

En esta línea de pensamiento se sitúa la actual perspectiva de los estudios africanistas de corte sociocultural en la Argentina. El análisis de la compleja formación de la identidad afro, encuadrada en la perspectiva mayor de las identidades nacionales, debe ser efectuado de manera paralela a “una recuperación sólida y extensa del corpus discursivo afroargentino” (Solomianski, 2003: 185). La ausencia generalizada de material documental

es, como vimos, consecuencia de la falta de interés en las políticas estatales, por lo que la orfandad de fuentes primarias es grande. Mi investigación pretende ser un humilde aporte respecto a los saberes musicales de este grupo, para lo cual conjugo la documentación procurada a través de fuentes vivas (por medio del trabajo de campo) y de fuentes secas (exhumando manuscritos y publicaciones propiedad de la comunidad y de bibliotecas y archivos públicos). El reestablecimiento del diálogo intercultural es el comienzo de una reparación histórica a una comunidad que, si bien estuvo presente en casi todos los momentos fundacionales de la patria y de nuestras expresiones populares, se los ha relegado a la categoría de convidados de piedra.

Desde la sintaxis musical, ¿cuáles son las características generales de esta música afroargentina?, ¿qué elementos constitutivos denotan su africanía?, ¿por qué esta, y no otra, es considerada por sus cultores como de raíz afro? En vista a los tres estudios de caso -las prácticas musicales afro en el culto a san Baltazar, la música afro en la ciudad de Santa Fe y la música afro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores-, advertimos que sus cultores reconocen a estas músicas como propias. En el caso de las del culto a san Baltazar, la pertenencia étnica de los mismos excede al grupo originario, mas ello no hace sino recordarles la ancestralidad de la misma a un pasado afroargentino. Respecto a la dinámica creacional, existen cantos de antigua raigambre (como los de la *charanda* o *zemba* y los de los repertorios *ancestral africano* y *tradicional afroporteño* en el ámbito porteño) y de reciente factura (como en los del repertorio contemporáneo afroargentino en el mismo ámbito y el *rap* en perspectiva local por los jóvenes afrosantafecinos). Ello no hace sino tender una línea de continuidad entre el África de sus ancestros esclavizados y el contexto contemporáneo, demostrando que es un repertorio temporal y situacionalmente muy amplio que se mantiene, crea y recrea constantemente, como todo fenómeno vivo. Visto los preliminares en que este conocimiento se encuentra, resulta difícil delimitar las características generales de esta música. La premura de su demarcación seguramente se verá injustificada en un futuro próximo dado que, excepto en lo vinculado al culto a san Baltazar, la investigación está en sus comienzos y la constante aparición de material empírico obliga a su reconfiguración periódica. Por ejemplo, en una entrevista efectuada a una afrodescendiente nacida en Lanús (Buenos Aires) durante la redacción este artículo, he registrado un canto mortuario para adultos que, por lo menos hasta 1960, se entonaba en los velorios familiares, la descripción de un idiófono hasta ahora desconocido -"taba"-, y que cumplía la función de marcar la línea de tiempo en el *candombe* porteño, una decena de palabras negroafricanas que se intercalaban en el habla coloquial de su comunidad y tres señales sonoras que su padre emitía al aproximarse a su casa a través del silbido para avisar que llegaba, que llegaba con un ser querido o que llegaba con una persona de poco interés que había que despacharla rápido. Con semejante

situación, establecer un sumario formal y exhaustivo de esta música sólo puede trazarse provisoriamente<sup>12</sup>.

Las prácticas musicales afroargentinas se enmarcan tanto en la esfera de lo sagrado como de lo secular. En la primera se encuentran aquellas propias del culto a san Baltazar y el recuerdo de las que en el pasado se ejecutaban en un contexto religioso de matriz afro; en la segunda, el candombe porteño y el santafecino. Desde su contexto de ejecución, las hay públicas -en fiestas y procesiones- y privadas, tanto de manera vocal, instrumental como vocal-instrumental. La línea melódica se configura de manera neumática y, sobre todo en los repertorios cuya creación no es contemporánea, formando un arco que comienza alto y va descendiendo de manera gradual hasta la tónica. Cuando los cantos son a más de una voz, siempre es en homofonía. Rítmicamente es música de compás binario simple, la célula , o sus variantes, condiciona en gran medida el discurso melódico, aunque la reiterada aparición de síncopas y hemiolas crean un contrapunto rítmico de gran riqueza, sobre todo en los cantos que son acompañados con tambores. Respecto a uso de membranófonos, excepto en el caso de la tambora del culto a san Baltazar, siempre son tocados directamente con las manos. El *tempo* más común es el que ronda a la  $\text{♩} = 90$ . Respecto a las obras con texto, este suele expresarse tanto en *kikongo*, es español o en español con algunas palabras en *kikongo*. La estructura en diálogo es una característica predominante en su traza argumental, incluso con las formas responsorial y antifonal, tan singular de la estética negroafricana. Las temáticas tocantes son lo religioso en las obras más arcaicas, la lírica en el candombe y la reivindicatoria y autoreferencial en las de creación reciente. Hay obras que sólo cumplen funciones de canción y otras de danza. En este último grupo se encuentra el candombe y la rumba abierta en el ámbito porteño y la *charanda* o *zemba* en el Litoral. Respecto a las obras de creación contemporánea, su heterogeneidad formal no hace sino recordarnos lo ecléctico de la oferta cultural al momento de hallar recursos compositivos. Así, las versiones estilizadas de candombes y *zembas*, canciones en verso libre y el *hip hop* son apenas una muestra del amplio abanico que los afroargentinos de hoy emplean para manifestarse musicalmente.

La demarcación de esta “nueva” música demandará una serie de cambios que articularán mejor su reposicionamiento en el nuevo *pool* de conocimiento logrado. Su análisis en clave antropológica pretende restituirla como patrimonio identitario argentino. En segundo

---

<sup>12</sup> Para la ampliación de esta investigación a otras geografías del país, dispongo de indicios de que aún se practica música afro en Chascomús (Buenos Aires), Gualaguaychú y Paraná (Entre Ríos). Asimismo, la murga en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y “el baile de chinos” en San Juan, aunque hoy practicadas desde una concepción que va más allá de la marca etnicitaria afro, reúnen suficientes indicios para reestablecer su procedencia negra.

lugar, es recomendable que, en pos de un fortalecimiento disciplinar, sus verdaderos creadores y cultores -a la sazón, también negados o confundidos con otros grupos-, sean convocados al diálogo intercultural que cimienta nuestra vida democrática, pasado a conformar la "tercera raíz" que otorga distintividad a nuestro ser nacional en el marco de una cultura genuinamente americana, esto es, mestiza<sup>13</sup>. Finalmente, sería oportuno que quienes fuera del grupo originario la practiquen por moda, gusto o porque por diversos motivos pasó a formar parte de su patrimonio cultural (como las del culto a san Baltazar), reconozcan la procedencia de su tradición, lo cual no tiene porqué restarle sentido de pertenencia. Conjugado todo lo antepuesto, será un acto de justicia para con uno de los grupos que jalonaron nuestro país, al tiempo que veremos enriquecido nuestro acervo clarificando aspectos de nuestra memoria histórica que fueron tendenciosamente manipulados por concepciones etnocentristas de qué debe considerarse propio y, por descarte, aquello que pretendíamos no ser.

---

<sup>13</sup> Esta idea fue expresada de manera inigualable por Borges: "En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua de imaginario Falucho; la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del Diccionario de la Academia, el impetuoso film *Aleluya*, la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus *Pardos y Morenos* en el Cerrito, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó Martín Fierro, la deplorable rumba *El manisero*, el napoleonismo arrestado y encalabozado de Toussaint Louverture, la cruz y la serpiente en Haití, la sangre de las cabras degolladas por el machete del *papaloi*, la habanera madre del tango, el candombe" (Borges, 1989: 295).



## Bibliografía y discografía

- ACOSTA, Eritivio. [1967]. *El cambá cuá y las fiestas de San Baltasar*. Resistencia: Departamento de Investigaciones Folklóricas "Juan Alfonso Carrizo".
- ÁLVAREZ, Juan. 1908. *Orígenes de la música argentina*. Buenos Aires: s/ed.
- ANÓNIMO. 1978 "Inmigración selectiva". *Clarín*. Buenos Aires, 20 de septiembre.
- ARMITAGE, David. 2004. "Tres conceptos de historia atlántica". *Revista de Occidente* 281: 7-28. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- BÉHAGUE, Gerard e Irma RUIZ. 2003. "Argentina". En: *The New Grove Dictionary of Music Online*. www.grovemusic.com.
- BORGES, Jorge Luis. 1989. "El atroz redentor Lazarus Morell". En: *Historia universal de la infamia. Obras completas : 1923 - 1949 : Vol. I*. Buenos Aires: Emecé, p. 295
- BOSQUET, Diego. 2006. "La voz 'Argentina' en el New Grove Dictionary of Music y en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana". *Etno-folk* 6: 11-18. Baiona: Dos Acordes.
- CÁMARA, Enrique. 1991. CD. *Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes*. Folklore 1. Musiche dal Nuovo Mondo. Argentina. Roma: Cicrocevia Sudnord Records. SNCD0020.
- CARÁMBULA, Rubén. 1952. *Negro y tambor : Poemas, pregones, danzas y leyendas sobre folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: ed. part.
- CARÁMBULA, Rubén. 1966. *El candombe : Danza ritual pantomímica del folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: Ricordi.
- CARNESE, Francisco R., Sergio A. AVENA, Alicia S. GOICOECHEA et al. 2001. "Análisis antropogénico de los aportes indígena y africano en muestras hospitalarias de la Ciudad de Buenos Aires". *Revista Argentina de Antropología Biológica* 3: 79-99. Buenos Aires: Asociación de Antropología Biológica de la República Argentina.
- CARNESE, Francisco R., Sergio A. AVENA, Alicia S. GOICOECHEA et al. 2006. "Mezcla génica en una muestra poblaciones de la ciudad de Buenos Aires". *Medicina* 66: 113-118. Buenos Aires: Fundación Revista Medicina.
- CIRIO, Norberto Pablo y Gustavo Horacio REY. 1997. "Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes: reinterpretación y elaboración hagiográfica". En: *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*: 97-115. Santa Rosa.
- CIRIO, Norberto Pablo y Gustavo Horacio REY. s/a. "La tambora de la fiesta de San Baltazar. Aproximación a su estudio". En: *Los afrodescendientes: algunas miradas desde el Río de la Plata*. Montevideo: Perro Andaluz (en prensa).
- CIRIO, Norberto Pablo. 2000. "Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)". *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214. Austin: University of Texas.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2000-2002. "Rey Mago Baltazar y san Baltazar. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina". *Cuadernos* 19: 167-185. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2002a. "¿Rezán o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial". En: Rondón (Ed.), *Actas de la IV Reunión Científica : "Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana"*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p. 88-100.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2002b. "Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La 'charanda' de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)". *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2003a. "Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar". *Resonancias* 13: 67-91. Santiago: Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2003b. "La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud". *Música e Investigación* 12-13: 181-202. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- CIRIO, Norberto Pablo. 2003c. "'Vistiendo las ropas del santo'. Atributos afro en la personalidad de san Baltazar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina". *Memoria & Sociedad* 15: 125-131. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2007a. "Del sueño de la Argentina blancaeuropea a la realidad de la Argentina americana. Estigmas y emblemas entre los devotos de san Baltazar" (inédito).
- CIRIO, Norberto Pablo. 2007b. "¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 21. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica

- Argentina (en prensa).
- FRIGERIO, Alejandro. 1993. "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada". *Revista de Investigaciones Folkloricas* 8: 50-60. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- FRIGERIO, Alejandro. 2000. *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad Católica Argentina.
- GESUALDO, Vicente. 1961. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta.
- GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- JACOVELLA, Bruno C. 1988. 3 LP y folleto. *Las canciones folklóricas de la Argentina (Antología)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2º Ed.
- LANUZA, José Luis. 1946. *Morenada: una historia de la raza africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Emecé.
- LÓPEZ, Mario Luis. s/a. *Historia a Contramano de la "oficial". Demetrio Acosta, el "negro Arigós" y la comparsa "Negros Santafecinos"*. Santa Fe: Secretaria de Cultura de la Provincia de Santa Fe (en prensa).
- LUNA, Félix. 2000. "Lo negro es hermoso". *Todo es Historia* 393: 6-7. Buenos Aires.
- LYNCH, Ventura R. 1925 [1883]. *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- MEGENNEY, William W. "Lengua" en la literatura neofronegroide: *Cuba y Brasil*. Buenos Aires: Ediciones del dragón.
- NATALE, Oscar. 1984. Buenos Aires, negros y tango. *Buenos Aires: Peña Lillo*.
- NOVATI, Jorge (Coord. y Superv. Gral.). 2002 [1980]. 2 CD-CD rom. *Antología del tango rioplatense : (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. 1969. *Calunga: Croquis del candombe*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. 1974. *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. 1985. "Tambos bantúes y tambos afroargentinos". *Historia* 19: 107-120. Buenos Aires.
- PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Os falares africanos na anteração social no Brasil colônia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- PLATERO, Tomás A. 2004. *Piedra Libre para nuestros negros : La Broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina (1873-1882)*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- PLESCH, Melanie y Gerardo V. HUSEBY. 1999a. "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX". En: Burucúa (Dir.), *Nueva Historia Argentina*. Vol. I *Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, p. 217-268.
- PLESCH, Melanie y Gerardo V. HUSEBY. 1999b. "La música argentina en el siglo XX". En: Burucúa (Dir.), *Nueva Historia Argentina*. Vol. II *Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, p. 175-234.
- QUEREILHAC DE KUSSROW, Alicia Cora. 1980 *La fiesta de San Baltasar : Presencia de la cultura africana en el Plata*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- RATIER, Hugo G. 1977. Candombes porteños. *Vicus Cuadernos, Arqueología, Antropología Cultural, Etnología* 1: 87-150. Amsterdam.
- REID ANDREWS, George. 1989 [1980]. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. 1957. "La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX". Buenos Aires: Clío.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. 1958. "El hombre de color en la música rioplatense". *Revista de la Universidad Nacional de La Plata* 6: 133-136. La Plata.
- ROSSI, Vicente. 1958. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette.
- RUIZ, Irma, Rubén PÉREZ BUGALLO y Héctor Luis GOYENA. 1993 [1980]. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina : Síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1992)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2ª Ed. corregida y aumentada.
- RUIZ, Irma, Héctor Luis GOYENA, Bernardo ILLARI et al. 2000. "Argentina". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. T 2: 636-663. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- ROLDÁN, Waldemar Axel. 1992. "Los pardos y la sociedad colonial de Buenos Aires hacia fines del

- siglo XVIII". *Latin American Music Review* 13 (2): 226-233. Austin: University of Texas.
- SCHÁVELZON, Daniel. 2003. *Buenos Aires negra : Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé.
- SOLOMIANSKI, Alejandro. 2003. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- STUBBS, Josefina y Hiska N. REYES (Eds.). 2006. *Más allá de los promedios: Afrodescendientes en América Latina : Resultados de la Prueba Piloto de Captación en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- VEGA, Carlos. 1932a. "Cantos y bailes africanos en el Plata". *La Prensa*, 16 de octubre. Buenos Aires.
- VEGA, Carlos. 1932b. "La influencia de la música africana en el cancionero argentino". *La Prensa*, 14 de agosto. Buenos Aires.
- VEGA, Carlos. 1936a. "Candombes coloniales". *La Prensa*, 30 de agosto. Buenos Aires.
- VEGA, Carlos. 1936b. "Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo". *Cursos y Conferencias* 7: 765-779. Buenos Aires.
- VEGA, Carlos. 1986. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- VEGA, Carlos. 1998 [1944]. libro y 2 CD. *Panorama de la música popular argentina : Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- VELO, Yolanda (Comp.). 1999. CD. *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folkloricos de la Argentina. Documentos producidos durante investigaciones de campo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- VIEJO TANGUERO (Seud.). 1995 [22 de septiembre de 1913]. *El tango, su evolución y su historia : Historia de tiempos pasados : Quienes lo implantaron*. Buenos Aires: Club del Tango.
- VINUEZA GONZÁLEZ, María Elena. 1999. "Afrocubanismo". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 1: 84-85.

\* Artículo publicado en *Músicas populares: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008. p. 81-134 y 249-277.